

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Debussy e la nozione di l'ontain

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129949> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2008/01

85

Libreria Musicale Italiana

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale
Anno XXVIII, numero 85- Marzo 2008

Direttore responsabile
Luigi Pestalozza

Redazione e attività
Cesare Bermani, Lorenzo Bianconi, Marcello Conati, Antonio Doro, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Ferrari, Enrico Fubini, Francesco Galante, Michela Garda, Francesco Giannattasio, Daniela Iotti, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Richard Middleton, Pier Francesco Moliterni, Luigi Pestalozza, Carlo Piccardi, Raffaele Pozzi, Paolo Prato, Nicola Sani, Andrea Talmelli, Antonio Trudu, Alvise Vidolin

Corrispondenti
Ramón Barce, Hanns-Werner-Heister, Philip Tagg

Redattore
Roberto Favaro

Segreteria di redazione
Simona Montisci

Direttore editoriale
Istituto Musicale A. Peri, Reggio Emilia (telefono 0522/456771)

Direzione e Redazione
Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (telefono e fax 02/796913)

Sito Internet
<http://www.rcl.it/musica/realta>

Posta elettronica
musicarealta@libero.it

Amministrazione
LIM Editrice srl, P.O. Box 198
55100 Lucca (telefono 0583/394464, fax 0583/394469)
<http://www.lim.it>
e-mail: lim@lim.it

Per il 2008 un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Eu. 31,00; abbonamento annuo Eu. 31,00; abbonamento biennale sostenitore (con libro omaggio) Eu. 103,30; estero Eu. 47,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl.

Registrazione del Tribunale di Milano n° 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

Stampato con i contributi di

CARIPLO

BANCA CRT • FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

Indice

INTERVENTI

La scomparsa di Karlheinz Stockhausen (Giacomo Manzoni), p. 3;
Una web tv interamente dedicata alla musica (Michele Forzani), p. 6;
Jazz e didattica in Italia (Maurizio Franco), p. 9; *Sul concetto di opera-video in Medea e Pietra di diaspro* (Adriano Guarnieri), p. 13.

SAGGI

- 19 Andrea Malvano
 Claude Debussy e la nozione di lointain
- 41 Emilio Sala
 Dalla mise en scène ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale
- 61 Giulia Ferdeghini
 Musica e politica presso la comunità dei Curdi di Turchia residente in Italia
- 77 Francesco Cuoghi
 Carteggio Vito Fedeli e Oscar Chilesotti. 1910-1916
- 93 Neris González Bello e Liliana Casanella Cué
 Adalberto Álvarez: dal son alla timba
- 119 Laurent Feneyrou
 Estetica della resistenza. Scioperi e lotte armate nell'opera di Luigi Nono

DOCUMENTI

- 145 Ferenc Liszt
La Scala. Estratto dalle lettere di un dottore in musica

DOCUMENTI / RILETTURE

- 157 Virginio Puecher
Regia, opera, teatro musicale

- 167 **DISCHI DEL '900**
a cura di Maurizio Franco

Claude Debussy e la nozione di *lointain*

di Andrea Malvano

È soprattutto l'effetto di lontananza ad essere la grande specialità magica di Debussy. Nessuna musica al mondo, fatta eccezione forse per quella di Musorgskij e di Albeniz, ci dà un'impressione comparabile d'immensità e di aria aperta. È il punto di vista della prospettiva, unito al sentimento di ubiquità cosmica, che distribuisce così creature, meteore e minerali nella simultaneità della loro coesistenza. Portati dal vento che passa sbattendo rapidamente le ali e che mette in relazione i punti cardinali, portati dal vento nella pianura, i rumori vengono dall'immensità e ritornano all'immensità.¹

Le riflessioni dedicate da Vladimir Jankélévitch al concetto di lontananza restano uno dei capitoli più stimolanti di tutta la letteratura prodotta su Debussy. "L'espace et le lointain": con questo titolo Jankélévitch commentava quelle suggestioni sonore, che sembrano trasformare il punto di ascolto in un luogo disperso nello spazio. Suoni remoti, echi di una collettività festante, marce che si confondono nell'atmosfera, materia timbrica che si muove in maniera vaporosa ed evasiva nell'immaginazione dell'ascoltatore:

In Debussy tutti questi rumori sono aureolati di evasiva e vaporosa imprecisione: immagini atmosferiche e fondenti, i *Préludes* disorientano l'immaginazione nell'istante medesimo in cui la sollecitano.²

¹ Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, La Baconnière, Neuchâtel 1968, p. 78: "C'est surtout l'effet de lointain qui est la grande spécialité magique de Debussy. Aucune musique au monde, sauf peut-être celle de Moussorgski et d'Albeniz, ne nous donne une impression comparable d'immensité et de plein ciel. C'est le point de vue de la perspective, joint au sentiment d'ubiquité cosmique, qui distribue ainsi créatures, météores et minéraux dans la simultanéité de leur coexistence. Portés par le vent qui passe à tire d'aile et relationne les points cardinaux, portés par le vent dans la plaine, les bruits viennent de l'immensité et retournent à l'immensité".

Jankélévitch si riferiva al progressivo allontanamento del corteo militare che Debussy pennella nella sezione centrale di *Fêtes*, all'immateriale apparizione di una festa in lontananza nell'apertura dell'ultimo brano di *Ibéria* (*Le matin d'un jour de fête*), alla marsigliese soffusa e distante che chiude *Feux d'artifice*: scaglie di infinito immerse in uno sconfinato spazio immaginario. Suggerimenti celebrate anche da Monsieur Croche nelle sue riflessioni sulla *musique en plein air*:

Intravedo la possibilità di una musica scritta appositamente per essere eseguita "all'aperto", tutta a grandi linee, con arditezze vocali e strumentali capaci di svolgersi e librarsi sulla cima degli alberi nella luce dell'aria libera. Talune successioni armoniche, che sembrano anomale nell'ambiente chiuso di una sala da concerto, ritroverebbero senz'altro il loro giusto valore.³

Stefan Jarocinsky si sofferma su questo aspetto della sensibilità debussysta, individuandovi un sorprendente allineamento tra Simbolismo e Romanticismo:

La sua musica [di Debussy] non dà risposte, non crea miti, non suggerisce soluzioni, ma con tanta maggiore forza attira il nostro spirito nella sua scia. Questo non vuol dire che la sua musica sia sprovvista di simboli tradizionali; ma la loro partecipazione resta relativamente modesta, e la maniera in cui egli li utilizza si discosta in generale dai modelli abituali. Per esempio, lo squillo lontano dei corni, motivo prediletto dei romantici ripreso dai simbolisti, compare spesso [...]⁴

La riflessione di Jarocinsky lascia, però, trapelare un problema di fondo: come si spiega una sensazione così realistica in un compositore profondamente immerso nell'immaterialità del simbolismo come Debussy? Jarocinsky è combattuto: parla di un atteggiamento radicato nel Romanticismo, ma nello stesso tempo allude a un ideale rivoluzionario imprecisato. Sembra quasi in difficoltà nel dare

² V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, trad. it. di Carlo Migliaccio, Il Mulino, Bologna 1991, p. 66 (*Debussy et le mystère*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1949, pp. 59-60: "Tous ces bruits sont chez Debussy nimbés d'évasive et vaporeuse imprécision; images atmosphériques et fondantes, les *Préludes* déroutent l'imagination dans l'instant même où ils la sollicitent").

³ Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, trad. it. di Valerio Magrelli, Adelphi, Milano 2003, pp. 62-63 (*Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987, p. 46: "J'entrevois la possibilité d'une musique construite spécialement pour le «plein air», toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans renfermé d'une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en plein air").

una collocazione a questo aspetto della poetica debussysta. L'enigmatico contatto tra le nozioni di spazio e di *lointain* gli appare curiosamente radicato in una cultura musicale ormai sorpassata.

Ancora oggi troviamo letture influenzate dal binomio *lointain* – spazio. Gérard Pesson individua una sorprendente affinità tra Mahler e Debussy proprio nell'uso delle sonorità in lontananza:

La fanfara è, per eccellenza, musica dello spazio: legata all'aria aperta, alla marcia, è sempre, in Mahler o in Debussy, il richiamo lontano che si avvicina o si allontana, l'orchestrazione stessa della nostalgia, poiché tutta la sua energia militare, la sua forza, la sua brillantezza ci giungono deformate, come un ricordo impreciso.⁵

Non mancano tuttavia alcune aperture a una lettura più complessa. Anne Roubet, in un saggio dedicato all'indagine dei rapporti tra la musica di Debussy e il mito, interpreta negli effetti di lontananza tratti manifesti di una stratificazione ancestrale:

L'allontanamento, l'effetto di lontananza sono dei tratti essenziali del mito, che rinvia a un tempo originale e primordiale, un tempo prima del tempo (qualcosa come l'aura del prestigio di una lontananza favolosa). In Debussy questo allontanamento è temporale, ma anche spaziale: [...] questo gusto per la lontananza, lo si ritrova nella concezione che Debussy si costruisce del viaggio, che, per lui come per Baudelaire, è inevitabilmente legata al sogno. La sua immaginazione musicale ha bisogno di preservare il carattere mitico dei paesaggi che evoca.⁶

Il suo saggio sceglie di percorrere una strada diversa: pensa al *lointain* come a una matassa di riferimenti incrociati, che affondano le loro radici nel mito. Lo spazio, nella sua lettura, diventa solo un pretesto per andare a scavare in un terreno molto più oscuro e pro-

⁴ Stefan Jarocinsky, *Debussy: impressionismo e simbolismo*, trad. it. di Maria Grazia D'Alessandro, Discanto, Firenze 1980, pp. 172-73 (*Debussy: impressionnisme et symbolisme*, du Seuil, Paris 1970, pp. 166-67: "Sa musique ne donne pas de réponses, elle ne crée pas de mythes, ne suggère pas de solutions, mais n'attire qu'avec autant plus de force notre esprit dans son sillage. Cela ne signifie pas que sa musique soit dépourvue des symboles traditionnels ; mais leur participation reste relativement modeste, et la manière dont il les utilise s'écarte en général des modèles habituels. Par exemple, la sonnerie lointaine des cors, motif de prédilection des romantiques repris par les symbolistes, apparaît souvent [...]").

⁵ Gérard Pesson, "Transcendence et sensation: un parallèle Mahler/Debussy", in *Jeux de formes*, a cura di Maxime Joos, Editions Rue d'Ulm, Paris 2004, p. 87: "La fanfara est, par excellence, musique de l'espace: liée au plein air, à la marche, elle est toujours, chez Mahler ou chez Debussy, l'appel lointain qui s'approche ou qui s'éloigne, l'orchestration même de la nostalgie, toute son énergie militaire, sa force, sa brillance nous parvenant déformées, comme un souvenir imprécis".

fondo. Credo che valga la pena inoltrarsi nel solco aperto dalle sue considerazioni, per cercare di rivedere il binomio che vincola alla dimensione spaziale l'interpretazione degli effetti di lontananza.

La letteratura simbolista ci può aiutare a fare chiarezza. La distanza su cui riflette Baudelaire non esprime più alcun contatto con la dimensione dello spazio:

Come echi che a lungo e da lontano
Tendono a un'unità profonda e oscura,
vasta come le tenebre o la luce,
i profumi, i colori e i suoni si rispondono.⁷

Questi versi tratti da *Correspondances* descrivono il *lointain* come uno strumento sinestesico: i suoni, i colori, gli odori si confondono e si trasformano in un amalgama inseparabile. Per Baudelaire tutto ciò che proviene da lontano ha origine nell'inesprimibile, è un mezzo di esplorazione delle misteriose corrispondenze che legano il mondo empirico a quello dell'immaginazione. Non ha senso quindi limitare la portata espressiva di ciò che è remoto, perché nella distanza si confondono tutti i differenti strati del reale.

L'ermetismo di Stéphane Mallarmé si allinea alle suggestioni di Baudelaire. In *Quand l'ombre menaça* (1883) leggiamo:

Sì, io so che al largo di questa notte la Terra
D'un gran falò proietta l'insolito mistero
Di fra i secoli sordidi che l'oscurano meno.⁸

La notte, il mistero, l'oscurità: la distanza da questi aspetti offre un punto di contatto con l'inesprimibile. La lontananza a cui

⁶ Anne Roubet, "Debussy et le mythe", in *Jeux de formes*, p. 59: "L'éloignement, l'effet de lointain sont des traits essentiels du mythe, qui "renvoie" à un temps originnaire et primordial, un temps avant le temps (ce qui l'auréole du prestige d'un lointain fabuleux). Chez Debussy cet éloignement est temporel, mais aussi spatial: [...] ce goût profond pour le lointain, on le trouve dans la conception que se fait Debussy du voyage qui, pour lui comme pour Baudelaire, est indéfectiblement liée au rêve. Son imagination musicale a besoin de préserver le caractère mythique des paysages qu'elle évoque".

⁷ Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, trad. it di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, p. 15 (*Les fleurs du mal*, Payot, Paris 1926, p. 54: "Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent").

⁸ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, trad. it. di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano 2007, p. 141 (*Poésies*, Gallimard, Paris 1952, p. 89: "Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre / Jette d'un grand éclat l'insolite mystère, / Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins").

allude Mallarmé non può essere vincolata a nessun parametro oggettivo. La notte non può essere definita da criteri spaziali: la sua distanza può solo prendere forma in una sfera emotiva. Tutto ciò che è empirico nella poetica di Mallarmé diviene inspiegabilmente distante, perché produce analogie con gli aspetti latenti della realtà. *O si chère de loin* (1886) si apre con questi versi:

O sì cara da lungi e bianca e vicina,
così deliziosamente te, Mary, che un raro
Balsamo penso, per illusione emanato
Su qualche vaso d'annerito cristallo.⁹

L'accostamento di categorie opposte come quelle della vicinanza e della lontananza potrebbe sembrare un semplice gioco retorico, ma nella poesia di Mallarmé la convenzionalità di un ossimoro sarebbe difficilmente giustificabile. I nessi tra significante e significato si fanno estremamente ambigui: le parole si trasformano in uno strumento volto a scatenare procedimenti mentali inconsapevoli. Per Paul Valéry l'oscurità notturna è vicina e insieme lontana, proprio perché non può essere definita da alcun vincolo spaziale:

Sii, mio labbro, la rosa che sfoglia il bacio
che fa placare lentamente uno spettro caro,
poiché la notte parla a mezza voce, vicina e lontana,
ai calici pieni d'ombra e di sonni leggeri.¹⁰

E anche il saggio di Verlaine (*Sagesse*, terza parte, XVI) è immerso in un'ambiguità semantica che può essere solo risolta nel terreno dell'inconscio:

Vicino, lontano, il Saggio avrà la sua Tebaide
Nell'insulso tedio che sale da ogni cosa,
tanto più aspra e più santificante
perché due parti della sua anima in questo vuoto piangono!¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 78 (*Poésies* cit.: "O si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary, que je songe / A quelque baume rare émané par mensonge / Sur aucun bouquetier de cristal obscurci").

¹⁰ Paul Valéry, *Poésies*, Gallimard, Paris 1942, p. 26: "Sois, ma lèvre, la rose effeuillant le baiser / Qui fasse un spectre cher lentement s'apaiser, / Car la nuit parle à demi-voix, proche et lointaine, / Aux calices pleins d'ombre et de sommeils légers".

¹¹ Paul Verlaine, *Poesie*, trad. it di Lanfranco Binni, Garzanti, Milano 1993, pp. 432-33: "De près, de loin, Le Sage aura sa Thébaïde / Parmi le fade ennui qui monte de ceci, / D'autant plus âpre et plus sanctifiante aussi / Que deux parts de son âme y pleurent, dans ce vide!"

Ogni componente della realtà risiede in una dimensione remota, ma nello stesso tempo ravvicinata. Al soggetto non è concesso andare alla ricerca di confini precisi: il passato è immerso nel presente, la lontananza nella vicinanza, ed è proprio questa sovrapposizione di componenti contrastanti a formare la poesia simbolista. La ricerca inaugurata da Baudelaire sulle corrispondenze che legano la natura all'immaginazione non poteva che portare alla svalutazione di ogni aspetto univocamente sensoriale. Era la simultaneità di sensazioni diverse ad affascinare i simbolisti, l'intreccio di reazioni imprevedibili e discrepanti. Il *lointain* della loro poesia non sembra seguire il binomio *lointain*-spazio: da Baudelaire a Valéry la distanza abbandona la sua funzione di strumento spaziale, per divenire un punto di contatto con la sfera dell'ineffabile.

Negli scritti di Debussy troviamo alcune tracce di una concezione del *lointain* sostanzialmente estranea a ogni prospettiva spaziale. Le indicazioni date dal compositore a proposito del secondo brano dei *Nocturnes*, *Fêtes*, vanno riferite alla categoria del tempo: "Impressioni ormai lontane di una festa al Bois de Boulogne".¹² Le parole di Debussy non sembrano alludere a una festa percepita in lontananza, ma a un ricordo che si perde tra le pieghe della memoria. E anche i primi ascoltatori ebbero l'impressione di assistere a un episodio immateriale, ambientato nel tessuto rarefatto di un sogno:

Con *Fêtes* il sentimento cambia bruscamente. Dei capogiri fantastici e capricciosi zampillano da tutta l'orchestra. Oh! La gioia sorridente di queste ronde leggere e graziose che sono come ondeggiamenti dello spirito in un cielo di sogno, adorabilmente blu.¹³ (Chennevière)

Fêtes, su dei ritmi più leggeri, con delle armonie rare, delle sonorità strane, evoca un corteggio chimerico e lontano, che passa e svanisce su un fondo di polvere luminosa.¹⁴ (cronista anonimo)

Gaiezza danzante dell'atmosfera, dove la luce gioca le sue mutevoli magie attraverso falpalà di cirro che fanno giravolte e si sfilacciano! E

¹² Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di Denis Herlin e François Lesure, Gallimard, Paris 2005, p. 395: "Impressions déjà lointaines d'une fête au Bois de Boulogne".

¹³ Daniel Chennevière, *Claude Debussy et son œuvre*, Durand, Paris 1913, p. 34: "Avec *Fêtes* le sentiment change brusquement. Des tournoiemment fantasques et capricieux jaillissent de tout l'orchestre. Oh ! la joie souriante de ces rondes légères et gracieuses qui sont comme des ondoiements d'esprits dans un ciel de rêve, adorablement bleu".

¹⁴ *La République française*, 11-12-1900: "*Fêtes*, sur des rythmes plus légers, avec des harmonies rares, des sonorités étranges, évoque un cortège chimérique et lointain, qui passe et s'évanouit sur un fond 'de poussière lumineuse'".

che sottile naïveté di rendere con dei ritmi di ballo queste ronde irreali!

¹⁵ (Jean d'Udine)

Allo stesso modo, anche il personaggio di Mélisande risiede in una dimensione irreale, impossibile da interpretare con gli strumenti della concretezza: le sue origini risiedono nella leggenda trobadorica della principessa lontana, la stessa che Edmond Rostand rivisita liberamente ne *La princesse lointaine* (1895). Il personaggio di Maeterlinck è immerso in una vicenda completamente diversa; ma resta prigioniero della stessa distanza incolmabile dalle forme della vita terrena. Debussy era consapevole di queste radici semantiche e culturali; e la dimostrazione risiede nella lettera dell'8 giugno 1908 a Pierre Lalo, in cui Maggie Teyte, una delle prime Mélisande londinesi, viene ironicamente definita "una più che lontana principessa".¹⁶

L'immagine della lontananza è assolutamente aderente al personaggio, che resta per tutta l'opera avvolto da un'oscurità misteriosa, priva di origini dichiarate. Nella scena iniziale del primo atto Golaud cerca di trovare una soluzione all'enigma, ma la risposta di Mélisande è davvero evasiva:

Golaud : dove siete nata ?

Mélisande : lontano da qui.¹⁷

La distanza per Mélisande è un rifugio, un punto di contatto con le sue origini ineffabili; non può trovare una collocazione spaziale, ma può raccontare uno scenario inafferrabile, lo stesso in cui la principessa torna morendo, accompagnata dalla battuta del medico: "È già troppo lontana da noi".¹⁸ La sua fisionomia sfuggente è garantita da questa distanza indecifrabile, specchio di una superficie incompatibile con la realtà.

Alcuni esempi musicali possono confermare l'interesse provato da Debussy nei confronti delle sconfinite risorse espressive del *lointain*. In *La puerta del vino* (*Préludes*, II, n. 3) domina una melodia di ispirazione iberica, che si staglia su un netto accompagnamento

¹⁵ *Le Courier Musical*, 15-12-1900: "Gaieté dansante de l'atmosphère, où la lumière joue ses mouvantes féeries à travers les falbalas de cirrus qui virevoltent et s'effilochent ! Et quelle subtile naïveté de rendre par des rythmes de bal ces rondes irréelles!"

¹⁶ C. Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 1093: "Miss M. Teyte continue à n'avoir à peu près que l'émotion d'une porte de prison; c'est une plus que lointaine princesse".

¹⁷ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, in *L'Avant-Scène Opéra*, Mars-Avril, Paris 1977, p. 48, Acte I, Scène I: "Golaud: Où êtes vous née? Mélisande: loin d'ici".

¹⁸ *Ibid.*, p. 99, Acte V, scène I: "Elle est déjà trop loin de nous".

mento di *habanera* al basso. Debussy scrive in testa alla partitura: « avec des brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur ». Il preludio prevede continue opposizioni dinamiche e timbriche, tratteggiate con decisa veemenza: una brusca dialettica di elementi contrastanti fa da sfondo all'intera composizione. Il tempo scorre in maniera profondamente discontinua, delineando una successione di frammenti isolati; e la chiusura ci porta nella misteriosa dimensione del *lointain*:

Esempio 1: C. Debussy, *La puerta del vino*, batt.. 75-82

The musical score for 'La puerta del vino' by Debussy, measures 75-82, is presented in three systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is for piano, with a treble and bass staff. The first system (measures 75-82) shows the piano introduction with a repeating eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. The second system (measures 9-14) shows the piano introduction with a repeating eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. The third system (measures 15-16) shows the piano introduction with a repeating eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble.

È una frattura molto forte: due battute in re maggiore, incastornate in un episodio comodamente adagiato su re bemolle maggiore. La stessa situazione si era verificata per due volte nel corso del brano (batt 19-21, 22-25), quando il basso in re bemolle era stato interrotto da un paio di battute in do maggiore. Nel finale la cellula anomala appare in re maggiore (un'ottava sopra), accompagnata dall'indicazione *lointain*; la frattura quindi è ancora più stridente, proprio perché determina uno sfasamento rispetto alle attese armoniche maturate a livello dell'ascolto. Le due battute in re maggiore svolgono un'azione disgregante rispetto al contesto nel quale sono inserite. Ma la loro apparizione sembra solo marginalmente legata a un'intenzione spazializzante. Ciò che colpisce l'ascoltatore è una scaglia alterata di passato, che, come un'intermittenza improvvisa, mette in moto per un attimo un percorso di ricordi. Debussy lavora sul tempo e sulla memoria in questo frammento conclusivo; nel corso del brano ha creato alcune attese; ora le inganna, spingendo il fruitore a ripensare per un attimo, in una luce allucinata e sognante, alla strada percorsa fino a quel momento. Il riconoscimento si fa straniante: un arpeggio e una melodia ritornano deformati, costringendo l'ascoltatore a fare uno sforzo della memoria, alla ricerca della fisionomia originale di quell'idea sfuggente.

Qualcosa di molto simile si verifica in *Et la lune descend sur le temple qui fut*, secondo brano del secondo libro delle *Images* per pianoforte. La composizione è interamente basata su tre idee fondamentali: una serie di triadi dissonanti, colorate all'acuto da bicordi di seconda (A); un episodio basato su estese successioni di accordi paralleli (B); e una melodia modale misolidia dal sapore spiccatamente arcaico (C).

Episodio A: C. Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, batt. 1-3



Episodio B: C. Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, batt. 6-8



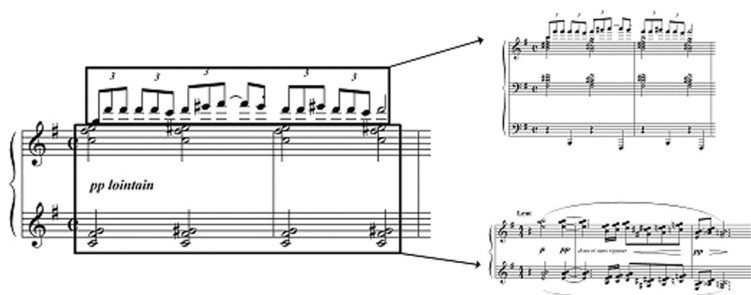
Episodio C: C. Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, batt. 25-26



Nel finale troviamo un episodio in *lointain*, da eseguire in tempo più lento, che risuona come un'apparizione corrosa e deformata di un ricordo antico. Non sembra una melodia giunta

da un luogo lontano; ma piuttosto un'idea risvegliatasi dal giaciglio di un tempo remoto e inaccessibile:

Esempio 2: Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, batt. 50-52 (e relativi rimandi):



Ma che cos'è che provoca questo affascinante effetto di smarrimento? La melodia è assolutamente identica a quella che si muove con compostezza nell'episodio C; eppure l'impressione è quella di ascoltare qualcosa di completamente diverso, una sorta di reminiscenza spontanea di un oggetto che sembrava ormai dimenticato da tempo.

La risposta risiede in una raffinata sovrapposizione di materiale, che fonde due elementi diversi in una sola epifania del passato: nella parte superiore il tema allude chiaramente all'episodio C (nello stesso modo misolidio), ma gli accordi di sostegno sono indiscutibilmente imparentati con l'armonia dell'episodio A, quella successione dissonante in cui domina il colore degli intervalli di seconda. E allora ecco che prende forma un ricordo aperto, una duplice stratificazione di eventi radicati nel passato. L'ascolto mescola tempi e suoni diversi, stimolando la libertà immaginativa del fruitore. È la categoria della molteplicità a essere suggerita da Debussy attraverso la nozione di *lointain*. L'episodio lascia aperte due strade interpretative, portando la memoria a rilevare la complessità dei suoi percorsi: un lavoro che agisce sulle corrispondenze misteriose e intricate che regolano il funzionamento della mente umana. Debussy non accettava le esperienze estetiche volte a imbrigliare i movimenti dell'immaginazione; a proposito del teatro di Wagner scriveva: "So bene che l'Arte Religione era una delle

idee favorite di Wagner, e che egli aveva ragione, essendo questa formula l'unica per alienare e trattenere l'immaginazione del pubblico".¹⁹ E non tollerava quell'inclinazione a trasformare la musica in una successione di immagini inequivocabili, che contraddistingueva molte delle esperienze a programma coeve.²⁰ Scelte come quella che compare in *Et la lune descend sur le temple qui fut* testimoniano quindi la volontà di preservare la libertà immaginativa del fruitore, favorendo una reazione priva di precisi condizionamenti esterni. La semplice riproduzione sonora della distanza spaziale non sarebbe in grado di raccontarci questo raffinato lavoro sulla memoria.

Altrettanto interessante è ciò che accade nel finale di *Feuilles mortes* (*Préludes*, II, n. 2). Il preludio è tutto intessuto di scale modali, movimenti cromatici, esatonali, ottatonali. In nessun momento la scrittura si ferma su sonorità consonanti. Ma nell'episodio conclusivo compare una battuta, in *lointain*, interamente basata su una successione di accordi consonanti.

Esempio 3: C. Debussy, *Feuilles mortes*, batt. 47-52



¹⁹ C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 142: "Je sais bien que l'Art Religion était une des idées favorites de Wagner, et qu'il avait raison, cette formule étant l'unique, pour aliéner et retenir l'imagination du public".

²⁰ Nel 1903, dopo aver ascoltato *Ein Heldenleben* di Richard Strauss, Debussy commentava infastidito: "Ancora una volta un libro d'immagini, addirittura della cinematografia..." (*Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987, p. 138-39: "Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie...").

L'andamento generale del brano suggerisce una scrittura profondamente spigolosa priva di aperture al linguaggio tradizionale. Fin dall'introduzione – una successione di none parallele basate su una scala ottagonale –²¹ Debussy dichiara i confini del suo linguaggio. A batt. 15-16 gli accordi sono costruiti su sovrapposizioni di quarte e quinte; tra misura 25 e misura 30, secondo Richard Parks, il preludio raggiunge il suo culmine dissonante, lavorando sul primo modo della scala ottatonale. L'apparizione della battute in *lointain* quindi scuote in profondità le attese dell'ascoltatore: cinque consonanze perfette, assolutamente anomale rispetto al loro contesto.

Anche in questo caso la scelta non sembra dettata dall'esigenza di dare profondità spaziale alla composizione. L'ascoltatore è colpito da un frammento di convenzione, che scopre per un istante le radici del linguaggio di Debussy. La memoria scivola alle origini delle strutture musicali, alla dialettica tra consonanze e dissonanze, ai rapporti di tensione e distensione che per secoli hanno governato il discorso musicale. Come le foglie morte conservano i canali in cui un tempo passava la linfa vitale, allo stesso modo il preludio di Debussy lascia scoperto un frammento lessicale sepolto nel passato. Sembra quasi uno stimolo a immaginare quale forma avrebbe potuto avere lo stesso brano un secolo prima. È quindi la memoria dell'ascoltatore a essere scossa in profondità; il *lointain* diviene una scheggia di passato, la rievocazione di una matrice ancestrale del linguaggio musicale. C'è qualcosa di più della semplice riflessione spaziale in quella successione di consonanze: un istintivo ripensamento a un passato irrecuperabile, ma inciso nella corteccia dell'esperienza umana.

Anche nel nono Preludio del secondo libro, *Hommage à S. Pickwick*, troviamo una suggestiva epifania del *lointain*. In questo caso il riferimento letterario è esplicito: Debussy allude a *The Pickwick Papers* di Charles Dickens, un romanzo che non trascura affatto le risorse espressive dell'elemento comico. Alfred Cortot vi leggeva una trascrizione sonora delle curiose avventure di Samuel Pickwick, riflettendo su una minuziosa rivisitazione musicale della scrittura dickensiana.²² Ma solo alcuni aspetti del romanzo sembrano suggestionare l'immaginazione di Debussy; in particolare una dialettica che coinvolge tre elementi differenti: una sezione ritmicamente lineare (*Grave*, batt. 1-8), un episodio più sincopato (*Peu à peu animé*, batt. 12-20) e un momento più intimo (*Aimable*,

²¹ Richard S. Parks, *The Music of Claude Debussy*, Yale University Press, Yale 1989, pp. 80-81.

²² Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Rieder, Paris 1930, pp. 42-43.

batt. 9-12). Tutta l'energia del brano prende forma da queste tre componenti, presentate nel corso delle prime venti battute. Debussy crea un tessuto di conflitti ironici molto fitto, su cui si incastona a batt. 43 una frattura imprevedibile, che propone tre misure in *lointain* del tutto scollate dal resto del materiale utilizzato nel preludio:

Esempio 4: C. Debussy, *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, batt. 43-47



La corona e la doppia stanghetta a batt. 42 contribuiscono a isolare i confini dell'episodio: una melodia in terzine saltellanti, che lavora su materiale ritmico e intervallare completamente estraneo alla fisionomia iniziale del brano. La melodia è interamente costruita su una pentatonica di re, un modo anomalo rispetto all'andamento generale della composizione, fondato su un tessuto di scale maggiori e minori. L'ascolto subisce un forte trauma: un istante sconvolge le linee fruibili impostate dalle fondamenta del brano. Non sembra però un'allusione a un procedimento spazializzante, a un movimento sonoro che si estingue in dissolvenza nell'atmosfera: l'intero brano evita ogni allusione esplicita a un preciso luogo spaziale. La citazione dell'inno inglese che apre il preludio non è un elemento volto a definire un contesto geografico, ma piuttosto uno strumento parodico (le brutali dissonanze tra basso e melodia lo confermano) a cui affidare il ritratto di un personaggio colorito. Che senso avrebbe allora la presenza di un'allusione allo spazio in una composizione che cerca di dipingere il carattere interiore di una figura letteraria?

Le battute in *lointain* di *Hommage à S. Pickwick* sono una pennellata di colore che contribuisce ad approfondire il ritratto di una fisionomia complessa. Ciò che conta è la loro anomalia rispetto al

contesto in cui sono inserite: un'apparizione che corrode le fondamenta del brano, favorendo un distanziamento ironico del fruitore. Come osservava Henri Bergson, la nascita del comico è originata da una "distrazione",²³ che impedisce al soggetto di assecondare la flessibilità del divenire temporale. L'episodio in *lointain* di *Hommage à S. Pickwick* sembra proprio frutto di una di quelle "distrazioni": l'ascoltatore rileva una sfasatura tra l'andamento idealmente lineare del tempo e l'irruzione di un frammento isolato, che interviene a contraddire ogni continuità fruitiva. L'inserito rimico-melodico si manifesta come un'apparizione assurda, esibendo una distanza inconciliabile con le sezioni adiacenti; ma l'accurata collocazione di elementi contraddittori dichiara una logica sintattica, che rivela all'ascoltatore un sottile meccanismo ironico. Non è un'ironia appariscente, ma un sottile distanziamento tra fruitore e scrittura musicale, che prende forma in una dimensione inconsapevole e latente: l'ascoltatore avverte uno stimolo al comico, ma difficilmente riesce a identificarne l'origine nel conflitto sfuggente prodotto dalle tre brevi battute in *lointain*.

Jankélévitch, a proposito di *La soirée dans Grenade*, parla di un'esplicita manifestazione della "lontananza notturna",²⁴ cercando di descrivere tutti i numerosi procedimenti di spazializzazione adottati dalla scrittura di Debussy. Un'idea ripresa anche da Edward Lockspeiser, in particolare a proposito della parte conclusiva del brano in cui compaiono alcune battute in "léger et lointain" (batt. 109-112 e 115-118).²⁵

²³ Henri Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, trad. it. di Arnaldo Cervasato, Laterza, Bari 1996, pp. 8-10.

²⁴ V. Jankélévitch, *La vie et la mort dans l'oeuvre de Debussy*, p. 78: "Lointain nocturne".

²⁵ Edward Lockspeiser, *Debussy his Life and Mind*, Cambridge University Press, London 1983, p. 521.

Esempio 5: C. Debussy, *Estampes, La soirée dans Grenade*, batt. 108-118

The musical score for 'La soirée dans Grenade' by Debussy, measures 108-118, is presented in a piano arrangement. The tempo is marked 'Tempo 1°'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'p' (piano). The tempo is marked 'Léger et lointain' at the beginning and end of the excerpt. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Addirittura Frank Dawes immagina che in questi due brevi episodi si possa rintracciare un'allusione alla sonorità delle nacchere scosse in lontananza.²⁶

Senza dubbio un'atmosfera annegata nello spazio prende forma nella scrittura di Debussy: gli effetti in dissolvenza che aprono e chiudono il brano sembrano immergere ogni suggestione in una prospettiva spaziale. Tuttavia sono proprio i due momenti in cui compare l'indicazione "léger et lointain" che non sembrano interpretabili alla luce di una vaporosa raffigurazione delle sonorità distanti. Anzi, all'ascolto l'impressione è proprio quella di assistere a un improvviso avvicinamento dell'immagine: l'episodio in *lointain* emerge dopo un percorso di progressivo assottigliamento della scrittura, chiosato da due battute di solo basso in un diminuendo che parte da pianissimo. L'immagine dell'allontanamento sonoro a batt. 108 è già perfettamente definita: il ritmo appesantito

²⁶ Frank Dawes, *Debussy Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1969, p. 27.

della *habanera* sembra disperdersi impercettibilmente nel nulla. Mentre le battute successive, nonostante l'indicazione “*léger et lointain*”, raccontano un episodio nervoso e frizzante, che lascia scorrere a velocità raddoppiata una serie di figurazioni nette e distinte in terzine staccate. Sparisce completamente quell'impressione di confusione atmosferica che contraddistingue le sonorità distanti *en plein air*: tutto si chiarisce, dando all'ascoltatore l'impressione di avvicinarsi improvvisamente alle immagini sonore evocate dal pianoforte. E anche la dinamica ritorna a quel pianissimo da cui era partito il diminuendo immediatamente precedente.

La scrittura, quindi, non sembra andare alla ricerca della fisionomia impastata che contraddistingue i suoni in lontananza: Debussy, proprio nel momento in cui usa la parola *lointain*, cerca un'apparizione schietta e vicina al punto di osservazione. La reale distanza dell'episodio nasce dal confronto con le sezioni adiacenti. Si osservi una tabella della struttura modale della composizione:

Sezione	Battute	Modo – Scala di riferimento	Dettagli
1	1-22	Do# minore	Modo armonico napoletano
2	23-28	Prima sezione esagonale	sol-la-si-do#-re#-mi#.
3	29-37	Fa# minore	Mescolanza suoni magg.-min.
4	38-60	La maggiore	
5	61-66	Seconda sezione esagonale	Ripresa testuale sez. 2
6	67-91	Fa# maggiore ‡ Sol# minore	Passaggio ambiguo
7	92-108	Do# minore ‡ La maggiore	Ripresa sviluppata sez. 1 e sez. 4.
8	109-112	Do misolidio	Prima sez. “ <i>léger et lointain</i> ”
9	113-114	Fa# maggiore	Ripresa testa sez. 6
10	115-118	La misolidio	Seconda sez. “ <i>léger et lointain</i> ”
11	119-fine	Do# minore ‡ Fa# minore	Ripresa trasposta sez. 1

Il percorso evidenzia la posizione isolata dei due episodi in *lointain* (sez. 8 e 10, in grassetto): gli unici che prevedono l'utilizzo del modo misolidio. La loro autonomia formale è sottolineata anche da una peculiare scelta armonica, che non trova corrispondenza

con nessuna altra sezione della composizione. E tale disarticolazione è confermata anche sotto il profilo ritmico: si tratta infatti degli unici due momenti in cui sparisce quell'ossessivo ritmo di *habanera*, che martella tutto il resto del brano. Due fratture molto nette, che segnano una sfasatura evidente rispetto al piano compositivo degli altri episodi.

La sensazione che descrive meglio queste due apparizioni repentine è quella del ricordo involontario, quella scintilla che si materializza nella memoria senza evidenziare un nesso esplicito con il naturale avanzamento dei pensieri: un'emozione che invade l'immaginazione, senza palesare la sua origine. Ciò che resta è lo sforzo, la tensione indirizzata verso un oggetto sepolto nella memoria. Debussy in questi passaggi sembra far ricorso a un procedimento che si incontra piuttosto spesso nella sua musica: la reminiscenza del non memorabile. Riproduce l'impressione del ricordo, senza precisarne la fonte. I due episodi in *lointain*, che chiudono *La soirée dans Grenade*, stimolano l'ascoltatore a dare un volto a quel movimento sfumato della memoria; nella loro scrittura c'è qualcosa di vagamente familiare (le terzine e i movimenti di accordi paralleli sono due elementi lessicali presenti anche nelle sezioni precedenti), che però non riesce a precisarsi in una parentela stretta. Proust si sofferma a lungo a descrivere la natura di questa sensazione: il momento che precede quello del riconoscimento.

E ricomincio a domandarmi che mai potesse essere quello stato sconosciuto, che non portava con sé alcuna prova logica, ma l'evidenza della sua felicità, della sua realtà dinanzi alla quale ogni altra svaniva. Voglio provarci a farlo riapparire. Indietreggio col pensiero al momento in cui ho bevuto il primo sorso di tè. Ritrovo lo stesso stato, senza una nuova luce. Chiedo al mio animo ancora uno sforzo, gli chiedo di ricondurre di nuovo alla sensazione che fugge. E perché niente spezzi l'impeto con cui tenterà di riafferrarla, allontano ogni ostacolo, ogni pensiero estraneo, mi difendo l'udito e l'attenzione dai rumori della stanza accanto. Ma, sentendo come l'animo mio si stanchi senza successo, lo costringo a prendersi quella distrazione che gli rifiutavo, a pensare ad altro, a ripigliar vigore prima d'un tentativo supremo. Poi, una seconda volta, gli faccio intorno il vuoto, di nuovo gli metto di fronte il sapore ancora recente di quel primo sorso, e sento in me trasalire qualcosa che si sposta e che vorrebbe alzarsi, qualcosa che si fosse come disancorata, a una grande profondità; non so che sia, ma sale adagio; sento la resistenza, e odo il rumore delle distanze traversate.²⁷

La situazione che Debussy tende a creare nella sua musica è molto simile. C'è un'illogicità di fondo in queste improvvise remi-

niscenze di materiale non memorabile, esattamente come è illogico lo stato in cui si trova Proust dopo aver assaggiato la *madeleine* inzuppata nel tè. C'è lo sforzo della memoria, necessario e inevitabile per ritrovare l'origine di una reminiscenza melodica che non esiste. E c'è il "rumore delle distanze", la sensazione di essere di fronte a un ostacolo invalicabile, a un oggetto irraggiungibile sepolto dal tempo.

Questi pochi esempi possono contribuire a evidenziare uno scollamento ricorrente tra le nozioni di spazio e *lointain*. Spesso, senza dubbio, la prima impressione è quella di assistere a una sfumata rivisitazione delle sonorità *en plein air*. Altrettanto spesso, però, Debussy sembra raccontare qualcosa di più complesso, che va molto al di là del semplice intento spazializzante. Come ha ampiamente dimostrato Enrica Lisciani-Petrini,²⁸ Jankélévitch ha costruito gran parte del suo pensiero estetico e filosofico attorno a una raffinata interpretazione della concetto di tempo. Ma curiosamente le sue riflessioni sulla nozione di *lointain* in Debussy non sembrano approfondire l'interesse in quella direzione. Gli episodi commentati in questo saggio raccontano un continuo viaggio nel mondo dei ricordi inconsapevoli, dei movimenti mnemonici istintivi e inspiegabili: una dimensione che affonda le sue radici nello sdrucchiole terreno dell'ineffabilità. Il *lointain* si fa categoria del tempo, individua una frattura all'interno della scrittura musicale, mette in rilievo alcuni elementi di discontinuità in grado di agire in profondità sulla memoria dell'ascoltatore. Reminiscenze

²⁷ Marcel Proust, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino 1961, trad. it a cura di Natalia Ginzburg, pp. 43-47 (*Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1954, vol. I, pp. 45-46: "Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant la quelle les autre s'évanouissaient. Je veux essayer de la faire reparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée du thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. Et, pour que rien ne brise l'élan dont il va tacher de la ressaisir, j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine. Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées").

²⁸ Enrica Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia: Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983, pp. 67-122.

di materiale non memorabile, immagini musicali che fondono ricordi distinti, scaglie di passato che prendono forma in maniera repentina: tutto questo testimonia un lavoro estremamente ricercato sulle risorse della memoria involontaria. Il richiamo a Proust è inevitabile: Debussy cerca di ricostruire lo sforzo che si compie nel tentativo di dare un volto alla sensazione del familiare; esattamente quello che succede a Swann, all'ascolto della *Sonata* di Vincent:

Ora, qualche minuto dopo che il piccolo pianista aveva cominciato a suonare in casa di Madame Verdurin, tutt'a un tratto, dopo una nota alta lungamente tenuta per due battute, egli vide avvicinarsi, sfuggendo da sotto quella sonorità prolungata, tesa come un sipario sonoro e nascondere il mistero della sua incubazione, egli riconobbe, segreta, frusciante, e divisa, la frase aerea e olezzante che amava. Ed era così particolare, aveva un fascino così singolare e insostituibile, che per Swann fu come ritrovare in un salotto amico una persona che avesse ammirata per la strada e disperato di poter mai rivedere. Alla fine si allontanò, indicatrice, diligente, fra le ramificazioni del suo profumo, lasciando sul volto di Swann il riflesso del suo sorriso.²⁹

Il *lointain* in Debussy è spesso legato alla categoria della memoria; appare a contatto con improvvise riemersioni del passato, che sono troppo svincolate dal loro contesto per essere il riflesso di un atteggiamento consapevole. Anche in Berlioz, Wagner, Schumann e Schubert troviamo suggestive riflessioni sulla memoria, sul gesto del ricordare.³⁰ In Debussy però l'interesse si concentra sul movimento involontario, sulla corrispondenza inattesa e illogica tra due dimensioni temporali lontane. Questo comporta naturalmente un ascolto frammentario,³¹ che privilegia le suggestioni

²⁹ Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 257 (*Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 211-12: "Or, quelques minutes à peines, après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongées et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruisante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eut rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérât de jamais retrouver. A la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant le visage de Swann le refléter de son sourire").

³⁰ John Daverio, *Crossing Paths*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 47-62.

³¹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicista* (1984), trad. it. a cura di Roberta Ferrara, Sellerio, Palermo 1992, pp. 56 sgg.

destinate a estinguersi non appena prendono forma, proprio come accadeva a Swann all'ascolto della *petite phrase*:

Un'impressione di quel genere, che ha la durata di un istante, è per così dire *sine materia*. Certo le note che noi udiamo in quel momento tendono già, secondo la loro altezza e quantità, a coprire davanti ai nostri occhi delle superfici di varie dimensioni, a tracciare degli arabeschi, a darci delle sensazioni di larghezza, di tenuità, di stabilità, di capriccio. Ma le note sono già svanite prima che tali sensazioni siano abbastanza formate dentro di noi per non essere sommerse da quelle risvegliate dalle note successive o persino simultanee.³²

Nella musica di Debussy i momenti in cui si manifesta la categoria del *lointain* sono strettamente legati a questa poetica dell'istante, alla materializzazione di un gesto inconsapevole. Le risorse espressive della discontinuità sono messe a nudo; le corrispondenze tra percezione e immaginazione si fanno latenti; e il tempo diventa un percorso imprevedibile, sottomesso alle misteriose interpretazioni che l'inconscio può dare di un fenomeno oggettivo.

³² M. Proust, *Dalla parte di Swann*, vol. I, p. 54 (*Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 207-8: "Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées").